

2.2. ARMAR UNA ELECCIÓN INTELIGENTE

EL DIRECTO TELEVISIVO, EL MODELO BASADO EN DERECHOS Y LA MÚSICA POPULAR EN EL
RETORNO DE LA DEMOCRACIA EN ARGENTINA

María Paula Cannova

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL).
Facultad de Bellas Artes (FBA). Universidad Nacional de la Plata (UNLP)

Resumen

Estudio Philips fue un programa televisivo musical transmitido en 1984 emitido por la señal LS 82 canal 7 -la actual Televisión Pública y por aquel entonces Argentina Televisora Color- Este programa rememoraba al que se emitió entre 1961 y 1966 denominado *Casino Philips*, ambos tenían en común las variedades musicales transmitidas en un directo realizado (Jerôme Bourdon, 1997:63) tanto como a uno de sus conductores: Juan Carlos Mareco. Pero el principal elemento común que los unifica silentemente es la multinacional, por aquel entonces también en el rubro discográfico, Philips. En este trabajo se analiza la manera en la que los aspectos audiovisuales y musicales se relacionan con las estrategias de promoción de ventas de las multinacionales discográficas a partir del modelo basado en derechos de autor (Gerben Baker, 2006).

Palabras clave

Música popular; televisión en directo; derechos de autor; disco

La fecha de emisión del material de archivo disponible del programa Estudio Philips resulta compleja y testimonia las dificultades que posee el archivo de la televisión en Argentina, en particular, el de la programación en directo durante el uso de tecnología analógica. El archivo histórico de Radio y Televisión Argentina, Prisma, expone digitalizada la primera emisión del programa Estudio Philips en dos archivos o partes. En el segundo archivo digital se indica en una placa fija, que se trata del segundo rollo de Estudio Philip, Aire: 9-8-84, bloques 4° y 5° (sic) lo que hace suponer que su transmisión al aire fue en esa fecha. La catalogación del propio

archivo Prisma en línea indica que se emitió el 16 de agosto de ese año.¹ Roberto Maurer en su libro *Señal de Ajuste* indica que el programa fue emitido el sábado 11 de agosto de 1984 (Maurer, 1994:41). Tanto el 9 como el 16 de agosto en 1984 fueron días jueves, día que el propio Mareco alude para promocionar el próximo programa advirtiendo que Estudio Philips intercalaría en forma bimestral la proyección de películas sin censura. Es probable que el programa haya tenido su primera transmisión el día jueves 9 de agosto, reprogramado como repetición el sábado 11 y una segunda emisión el jueves 16 de ese mismo mes. Más allá de la datación, que no es sino la posibilidad de corroborar aspectos para la investigación que van desde la medición del rating hasta la constatación de

testimonios de informantes expertos, lo que sí se expone con claridad esta divergencia informativa es que el archivo televisivo en Argentina aún hoy tiene serias dificultades, no sólo por la carencia de material grabado de las emisiones en vivo sino también por la posibilidad de construir herramientas rigurosas para su estudio. La dirección del programa es de Gerardo Mariani siendo una producción de Julio Moyano.

El sound machine en una noche de oro y platino

Estudio Philips es un programa para entregar premios, que destacan la venta de unidades fonográficas mediante reconocimientos como el disco de oro y platino instituidos en la industria fonográfica norteamericana desde 1942. El primer disco de oro lo entregó la RCA a Glenn Miller en ese año, por superar el millón de unidades vendidas. Se trata de una certificación de ventas que varía los índices de medición según la cantidad de población, las épocas y los países o mejor, los mercados. Como cualquier instancia de premiación orientará la constitución de una idea de excelencia (Omar Corrado, 2004/2005) pero en este caso asociada al éxito de mercado musical: la generación de ganancias mediante máximos de ventas. Para la década de 1980 la venta de discos tenía un proceso de transición muy claramente orientado hacia un nuevo soporte: la cassette, que permitirá originar compilaciones personales (George Yúdice, 2007).

La promoción absoluta del programa en cuestión lo tiene la multinacional Philips cuya fabricación en la época abarcaba desde productos domésticos como heladeras, hasta iluminación urbana a gran escala como el Gran Hotel en Taiwán. Una de las publicidades que tiene la tanda comercial en la emisión de Estudio Philips es la promoción del radio grabador portátil a cassette: el Philips sound machine. Philips también produce en la época maquinaria técnica de uso médico, controladores urbanos de tránsito, electrónica para la industria cultural. A su vez, la empresa se convirtió a partir de la Segunda Guerra Mundial es una multinacional de la industria discográfica: Polygram. La empresa discográfica holandesa Hollandsche Decca era una subsidiaria de la multinacional Philips, fundada en 1890, que en 1950 se fusionó con la Deutsche Grammophon perteneciente al conglomerado de Siemens (Bakker, 2006). Gran parte de esta forma de organización mantenía la lógica de mercado que desde el invento de la

¹ Material disponible en <http://www.archivoprisma.com.ar/registro/estudio-philips-mercedes-sosa-valeria-lynch-horacio-guarany-y-mas-1984/> consultado por última vez el 12/06/17.

grabación se mantenía, es decir las mismas empresas que grababan producían también los reproductores domésticos para esas grabaciones, y algunas veces incluso parte de la tecnología profesional de la grabación. Otros rasgos particulares de las multinacionales del ocio dedicadas a la industria fonográfica son la discontinuidad e inestabilidad del mercado discográfico que genera “...un entorno laboral particularmente volátil”, los beneficios en ingresos que cada subsidiaria musical genera para la multinacional y la potencial injerencia de la misma en las operaciones del sello discográfico (Keith Negus, 2005).

Para Gerben Bakker el éxito comercial de PolyGram radicó en la rápida absorción de la formulación de un mercado basado en los derechos de autor. La compra de varios sellos discográficos locales permitió a la multinacional conocer los consumos culturales locales, las formas de difusión, a la vez que generaba activos en forma de derechos de autor que podían volver a generar ganancias en una distribución a escala mundial. Esta similitud con el proceso productivo de la industria pesada en relación con la investigación y desarrollo (I+D) donde la patente o el derecho es el primer motor de la producción se compara con el modelo basado en las artists and repertoire (A&R), donde dicha división de la industria está

originando el valor original para el resto de la producción: los artistas que pueden llegar a ser un éxito de ventas. Un aspecto sustantivo señalado en el estudio del economista inglés sobre el modelo de derechos en la producción fonográfica multinacional es la tendencia a la diversificación del mercado discográfico a partir de la II Guerra Mundial, y de la consecuente emergencia de múltiples géneros musicales ligados a ese proceso. Al respecto indica: “Paradoxically, as concentration increased, musical styles became more varied, a phenomenon that was encouraged by the emergence of a decentralized, “federated” structure for A&R activities”² (Bakker, 2006: 86).

Los sellos locales, en el programa denominado Philips argentina pero los discos tienen la marca PolyGram, aportaron no sólo el conocimiento del mercado local, sino fundamentalmente los derechos de autor que la multinacional pudo continuar convirtiendo en nuevos derechos, es decir activos que se multiplican a escala global.

Esto puede ayudar a comprender por qué la presencia de la canción testimonial, del folclore local o de cierto interés latinoamericanista en Estudio Philips, dado que también se trata de conocimientos del marketing local los que permitieron que la empresa multinacional promocionara a esos artistas.

Ese sabor local en cada canción incluida en el programa no se corresponde con la música que identifica el programa. El inicio musical de la cortina de Estudio Philips en esa primera emisión involucra en la introducción un trémolo de timbales en forte, notas pedales en los trombones, glissandi ascendentes en los cornos y la melodía principal en las trompetas, cuyo cierre o cadencia se produce con escalas descendentes en los violines, que continuarán con la melodía

² Paradójicamente, a medida que aumentaba la concentración, los estilos musicales se volvían más variados, fenómeno que se veía favorecido por la aparición de una estructura descentralizada y “federada” para las actividades de A & R. Traducción de la autora. (Bakker, 2006: 86).

principal en la primera parte o sección musical. A esa melodía principal las flautas primero y, luego, las trompetas desarrollarán contra-melodías fragmentarias, que -sumadas al acompañamiento de piano, trombones y batería- configuran el total de la primera parte que anticipa el cambio formal modificando la regularidad binaria de un compás de cuatro pulsos mediante el uso de tresillos. A esa sección más bien ligada a la música de variedades devenida de ciertas orquestas de jazz, le sigue otra parte donde se incluyen los instrumentos electro-acústicos y electrónicos. Así una guitarra eléctrica toca la melodía principal alternando con el piano Rhodes, mientras el acompañamiento de metales principalmente tiene una sección de bloques acórdicos homorrítmicos. Una tercera sección es una variación de la primera con una reducción del espectro sonoro y del tempo. Más chico el grupo instrumental y más lenta la música se realiza mediante variaciones melódicas en el piano con contra-melodías en los 12 violines, la batería limitada ciertas marcaciones constantes como en un estándar de jazz y eventuales pequeños motivos en flautas que complementan el entramado textural. La última pequeña sección retoma el tempo original y la estructura de la primera parte así como su instrumentación. Un hecho significativo es que la organización espacial de la orquesta pareciera combinar la disposición de la orquesta Característica con la Big band. En primer lugar, cercano al director están el piano de cola, la batería, el sintetizador, el piano Rhodes, la guitarra eléctrica y el bajo. En el medio están los trombones, trompetas, cornos, clarinete o saxo y flauta. Y en último lugar están los violines. Es probable que las condiciones técnicas la disposición de micrófonos condensadores propios a la grabación, los micrófonos

direccionales de amplificación, el de aire, cables y amplificadores incidan en las disposiciones de los instrumentos pero también forman parte de esas distribuciones las tradiciones a las que las orquestas broadcasting pertenecen.

La presentación del director de la orquesta del programa involucra un juego de encuadres y selecciones de cámaras mediante el comando de la sala de control que permite también colaborar con la creación del directo. A los 00:03:16 minutos del video de archivo se puede observar que Mareco -en un plano americano picado- anuncia a Raúl Parentella como director de la orquesta del programa. Con el final del nombre Parentella es enfocado mientras vuelve su cabeza y torso hacia la cámara (el director está habitualmente de espaldas) quedando de frente perfil, y produciendo un efecto de continuidad a la vez que de falso acercamiento (zoom). En ese cambio, se ve a Parentella indicar el inicio de la cortina musical del programa, anteriormente a su presentación dicha música se escuchaba en un tempo más lento tocada por violines.

El marco histórico y social en el que se encuadra el programa involucra el primer año del retorno a de la democracia al país, el fervor de la recuperación ciudadana y la reorganización del estado en materia de promoción cultural. A su vez, la inestabilidad de las formas democráticas tanto como la inexistencia de juicios a los dictadores y apropiadores dotaba de un contexto altamente mesurado a la televisión. La difusión del informe que generará el libro Nunca Más con el trabajo realizado por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) se conoce el 20 de septiembre de 1984, un mes después de la emisión de Estudio Philips. El Juicio a las Juntas, se realizará en 1985, un año más tarde. Esta situación es decisiva

para la comprensión de algunas de las opciones, elecciones y propuestas que el programa realizará.

Las flores que aromaron las calles persiguiendo un destino³

Víctor Heredia inicia la serie de presentaciones con el tema *Todavía Cantamos* que pertenece al disco *Aquellos soldaditos de plomo*,⁴ canción que también interpretará en el programa Estudio Philips. *Todavía cantamos* posee un arreglo para la orquesta del programa pero también incluye a los músicos con los que tocaba por aquel entonces el cantautor argentino. La versión comienza con el riff⁵ original en el bajo tal y como se la escucha en el disco mencionado. A dicho riff, que crece en intensidad sobre la base de la repetición, se suma la batería, luego la guitarra y por último la orquesta con un arreglo de vientos y cuerdas homorrítmicas⁶ sobre la melodía de la primera frase de la estrofa. A esa introducción sigue la canción tal y como se la escucha en la versión grabada original, a excepción de la sustitución del sintetizador tipo DX7 por una guitarra eléctrica. La sonoridad general de la canción por momentos supera en volumen el acompañamiento al canto, sin que por ello se pierdan las relaciones texturales propias. Un incremento de los acentos en contratiempo que la orquesta en tutti realiza al final de las estrofas subraya un rasgo poco

presente en el disco pero que en esta propuesta enfatiza la zona de los agudos fundamentalmente por la cantidad vientos metal y el tipo de platillo abierto de la batería en un timbre compuesto. Este hecho también puede deberse a que en este tema existen dos baterías, las de la banda de Heredia y la de la orquesta. El percusionista de la orquesta de Estudio Philips incluye en el arreglo una pandereta a valor de pulso que está desde el inicio del tema sonando y no cesa hasta el final. Esto también suma al espectro agudo una constante que conspira contra el equilibrio sonoro. La canción que será con el tiempo uno de los himnos de la resistencia de madres abuelas, hijos, nietos y familiares tuvo en Estudio Philips la apertura del programa, aproximando toda la emisión a una zona testimonial que aún con cautelosa voz esperaba la verdad, con memoria y que exista justicia. *Todavía cantamos* posee continuidad formal, rítmica, armónica y melódica. La voz que interrumpe es el solo instrumental. El canto al unísono de una melodía más modal que tonal es constante, sin estribillo, pero como la espera, la lucha y la resistencia persiste en su modo. El tiempo y el pueblo han hecho de esta canción la música de luchas, intereses colectivos, reivindicaciones de derechos y cantos populares masivos en canchas de fútbol. Pero en Estudio Philip, también fue parte de un fenómeno de ventas organizado que permitió a una multinacional con el know-how del mercado nacional incrementar sus activos mediante un modelo basado en los derechos de propiedad intelectual que, producidos en forma local, rendían a nivel global (Gerben Baker, 2006).

³ Tomado de la canción *Todavía cantamos* de Víctor Heredia.

⁴ Disco LP N° 24015, identificado 814741 – 1 A en disco de 33 ½ editado por Polygram y grabado entre septiembre y octubre de 1983.

⁵ El riff es una pequeña frase musical con alto grado de identidad rítmico melódica que suele integrar gran parte de la música del rock y del pop.

⁶ La homorrítmia implica que las diferentes partes instrumentales o voces que suenan atacan a la vez, aunque las notas o alturas que tocan no sean las mismas, son iguales las duraciones.

El aplauso del público es escuchado pero también visto al final de la presentación de Víctor Heredia, en cambio en el caso del cuarteto Zupay, que es la performance que sigue, sólo se escuchan esos aplausos homogéneos y masivos que caracterizan a la claqué desde los inicios de la transmisión televisiva. Para Gustavo Bueno, la transmisión de un concierto tiene para el televidente similar contenido dramático que para el espectador en la sala del teatro o en el estudio. Los aplausos del público transmitidos, o sus abucheos, colaboran con la semejanza de la experiencia entre éste y el televidente (Bueno, 2000). La claqué o el público en el set televisivo en este caso, colaboran con la ilusión de una transmisión en directo, a la vez que legitima cada una de las presentaciones que ya han sido seleccionadas para destacarse, justamente por la capacidad de ventas fonográficas.

Los Zupay interpretan *Sólo le pido a Dios* de León Gieco en una versión a cuatro voces que se articulan casi siempre a la vez. La emisión vocal cubierta que se inicia a baja intensidad, aumenta y decrece al final de cada nota, sin vibrato ni exceso de aire, acompañada de una claridad en la pronunciación que desvela lo cuidado y elaborado del detalle ha caracterizado a la producción del cuarteto vocal en un repertorio que va del negro spiritual en la década del cincuenta al folclore en la década del sesenta. Este es el caso del Cuarteto Zupay. En el arreglo de la canción de Gieco, prima la yuxtaposición tonal en cada cambio de estrofa en un ascenso tonal, a su vez, la modificación del orden de las estrofas tiene el objetivo de terminar la versión con la estrofa sobre la guerra. La estrofa que dice “Sólo le pido a Dios, que la guerra no me sea indiferente (...)” el unísono vocal encuentra a los cuatro cantantes en la línea melódica del primer tenor. Ese hecho anticipa en el final la estrechez del espectro sonoro. Ese unísono se incluye antes en los finales de los últimos versos de las dos primeras estrofas, provocando claridad en la segmentación formal. El tratamiento de la presentación del cuarteto está basado en los planos generales con desplazamiento de cámara, y encuadres con planos detalles que alternan entre sí. La disposición del cuarteto delante de la cortina que oculta a la orquesta, con una iluminación direccional pequeña favorece el contraste y la claridad de la imagen bastante estática de los músicos.

En Estudio Philips Valeria Lynch interpreta el tema *Amiga mía y Siempre algo más* que corresponden al disco *Un poco más de mí* N° de identificación 67031, código 814-415 4. La presentación inicial de la cantante melódica se realiza mediante un desplazamiento de cámara descendente desde el logotipo del programa Estudio Philips, a la vez que el telón sube develando el ingreso sonoro y visual de la orquesta que introduce el tema. Valeria Lynch entra en cuadro desde un plano cenital, que acentúa la condición confesional del tema, en el que una amiga le cuenta a la otra la infidelidad de su esposo con ella. Dicho movimiento de cámara termina cuando se yuxtapone un plano detalle de la cantante durante toda la primera estrofa y la primera frase del estribillo. La mirada a cámara eventual de Valeria Lynch marca una gestualidad teatral en la realización performática y genera un ritmo sobre el plano fijo que sostiene al mismo durante toda la segunda estrofa. A este tratamiento visual le corresponde un arreglo sonoro de la orquesta acompañante que deja lugar a la exposición tradicional de las capacidades sonoras de Valeria Lynch, por lo que el arreglo se limita al piano durante la primera parte y al ingreso de la batería y las cuerdas en la segunda. Los violines tienen en esta sección

una contra-melodía de notas largas con eventuales notas de paso diatónicas. Una flauta es introducida con pequeños motivos que alternan con los violines. En el estribillo entran los metales en notas largas y el coro en forma homorrítmica. Esta quietud en el trabajo rítmico del acompañamiento permite destacar la dinámica caudalosa de la voz de Valeria Lynch en notas largas y, en general, dentro de un registro agudo.

En este tema se inicia la superposición de capas en el tratamiento de la imagen. Al comienzo de la tercera estrofa, la imagen de la cantante en un plano lateral es superpuesta a la de la orquesta tomada desde el lateral contrario. La situación traslúcida de ambas imágenes tiende a evanescerse en el tiempo para configurarse como una transición a la imagen original centrada en la figura vocal. En todo este momento Valeria Lynch logra mirar a cámara de forma frontal, lo que supone advertir los cambios de cámaras existentes, entre los que al menos es posible considerar tres cámaras, dos laterales y una frontal. Estos gestos de planos y de composición de la imagen audiovisual afirman un modelo de televisación de la canción romántica, no exclusivo pero fuertemente presente en el mismo. La identidad entre la versión del disco y el arreglo para la formación instrumental del programa en este caso es permanente. Los cambios de volumen respecto del acercamiento y alejamiento del micrófono que la cantante realiza dan cuenta de la grabación en vivo de la interpretación. En la segunda aparición de Valeria Lynch en el programa, el micrófono de la cantante posee un tratamiento de cámara pronunciado que modifica la sonoridad general del ambiente. Esta situación también puede responder a criterios diferentes del dominio del sonido en la toma.

Al finalizar la performance se procede a la entrega del premio del disco de platino a Valeria Lynch por Víctor Laplace, que sale entre el público y la cámara cubre su traslado al frente. Laplace compartió escenario con la cantante en 1980 haciendo la versión local de la comedia musical *Están tocando nuestra canción* de Neil Simon, editado en disco por Philips identificado por el N° 6347408. La producción del programa buscó un acercamiento personal y profesional al campo artístico para la entrega de los premios, asimilando la familiaridad del público con los productos artísticos y los artistas, abandonando la representación de las personas que integraban la multinacional –directivos y ejecutivos- siendo en gran medida los responsables de los logros de ventas que permiten la premiación. En el caso particular, la producción incluyó la evocación sonora a la canción

principal del musical antes mencionado, de tal forma que tanto Valeria Lynch como Víctor Laplace cantaron su estribillo ante el aplauso del público en un acto con pretensiones de espontaneidad. A tal punto existe un interés en ese aspecto que al comienzo del canto el micrófono donde tiene que cantar Laplace ya no estaba activo por lo que la primera frase no se escucha, aunque se puede ver con claridad que está cantando. Dicha desprolijidad no vuelve a grabarse dado que aumenta la creación del directo televisivo y acentúa la preparación casual de dicha presentación. En tal sentido, tanto los arreglos como las prácticas performáticas que los artistas realizan ante cámaras resultan sustanciales en la elaboración del directo realizado y, por lo tanto, son sumamente importantes en la reformulación de lo verosímil. Esa manera poco protocolar de hacer una entrega de premios, lejana a la ceremonia y cercana al festejo pareciera ser muy apropiada a la estrategia de ventas de los primeros tiempos del retorno de

la democracia a la Argentina. No obstante la actitud cautelosa respecto del pasado cercano está presente en la participación del público, en el control de lo enunciado, en la contención de las manifestaciones.

La presencia del folclore en el programa reviste un rasgo particular, evita el uso del arreglo de la orquesta, distinguiendo con claridad una decisión de la producción. Desde la década de 1970 PolyGram o Philips argentina fue el sello discográfico con dedicación importante en la comercialización del folclore local grabado. En Estudio Philips tanto Mercedes Sosa, como Horacio Guarani, como César Isella y Los Hermanos Cardozo tocarán con sus músicos sin la orquesta del programa. Esa voluntad de sonoridad con los instrumentos más ligados a la tradición no explica antes que un rasgo de tradicionalismo, sino que es posible comprenderlo en términos de autenticidad (Keir Keightley, 2006), entendida como lo realizado por los propios músicos, y no por músicos anónimos como los de la orquesta, ni por otros arregladores que los que trabajaron con los artistas. La reconfiguración de esa verdad sonora se acentúa en la impresión del directo televisivo ya que además de sonar sin reelaboración para la ocasión de gala, suena en vivo. En 00:31:28 del segundo video es posible observar que la cámara lateral enfoca en un plano en profundidad a Mercedes Sosa en su actuación a la vez que aparece por detrás a distancia, la figura de Mareco quien acababa de presentarla. En poco tiempo se ilumina centralmente a la cantante argentina y se oscurece el fondo en el que Mareco desaparece, incluso poco antes de la total oscuridad, por lo que su salida a destiempo subraya la actualidad de ese movimiento. La presencia en cuadro de Mercedes Sosa y Mareco asegura una realización del directo clave, la unidad de tiempo y espacio es absoluta, ambos presentador y presentado coexisten configurando una unidad que posibilita la *impresión del directo* (Bourdón, 1997) por parte del espectador.

Es cierto que el cuarteto Zupay cuando canta solo también omite la orquesta, pero en este caso la propuesta estética del grupo involucra el canto a capella en forma determinante de la identidad sonora de la propuesta, por lo que el arreglo de acompañamiento se ofrece como innecesario.

Lo que la empresa permite, lo que los artistas logran

Leonor Benedetto es invitada por la producción a entregar el disco de oro para Víctor Heredia por el trabajo compositivo con la poesía de Pablo Neruda que se grabó por PolyGram e involucró presentaciones con el Cuarteto Zupay y con César Isella. Mareco revela en la presentación de la actriz que ella misma no tenía en claro por qué había sido

seleccionada para la entrega, hecho que expone las estrategias de marketing con las que la producción del programa organizó el evento. La simplicidad de Mareco desnuda la verdad sintetizando la respuesta en la frase: “porque te llamás Leonor Benedetto”. No obstante la actriz entrega el disco de oro a Víctor Heredia luego de decir: “Yo quería entregarte esto porque de una manera muy vaga y muy rara yo me siento orgullosa de vos porque lo único que me cabe en todo lo que has hecho es haber sido una emocionada espectadora de tu resistencia y de tu coraje en todos estos años tan duros que nos tocó pasar y quería darte las gracias por

eso”. Ese reconocimiento al cantautor argentino que exiliado volvió también a buscar a su hermana desaparecida⁷ expone la decisión de la actriz en reconocer las cualidades humanas de Heredia, su valentía y resistencia a la vez que testimonia una época. Sin embargo, el premio es a las ventas de discos, no al compromiso que en toda la carrera de Heredia es observable. En el rejuego de las identidades (Zátonyi, 2011) la multinacional se sirve de la primera democracia alfonsinista tanto como Benedetto se permite despreciar los índices de venta y convertir un premio a la recaudación en una distinción al valor.

En la misma situación, pero para premiar a César Isella, es convocado Ariel Ramírez. El compositor argentino elogia a César Isella en la entrega del disco de oro, referencia su amistad y su trayectoria juntos en la grabación de la Misa Criolla cuando Isella integraba Los Fronterizos. El compositor indica que con Isella: “hicimos Coronación del folclore y además estamos unidos por una cantidad de ideales americanistas que él lleva en el alma, las expresa en sus canciones y siempre me ha conmovido con su talento. Una alegría muy grande en poderte entregar en nombre Philips este disco de oro”. Ramírez se identifica con el sello discográfico con el que ha grabado, a diferencia de Benedetto, y asume la representación de la compañía en la entrega del premio.

Para el cuarteto Zupay Chico Novarro es el encargado de entregar el galardón e indica: “...esto significa por lo menos me voy a tomar el atrevimiento de decir que es un homenaje de los autores y compositores argentinos a este gran conjunto que son Zupay sobre todo por esa labor de respeto al público y por ese trabajo inclaudicable de hacer las cosas bien y por esas ganas de dignificar a música argentina que siempre han ostentado ustedes”. En este caso, la es posible considerar al menos dos líneas de argumentación específicas: se emula un premio de ventas con el reconocimiento de pares (autores y compositores argentinos) no agremiados y se justifica la premiación por la capacidad de mejorar la música nacional que el cuarteto se supone ha tenido. Para Novarro, pareciera ser que los arreglos vocales basados en una búsqueda armónica antes que tímbrica o rítmica, dignifican a la música argentina. Y la calidad de la producción del Cuarteto Zupay no sólo hace a su performances sino a los aportes que realizan al “mejorar” la música local.

La estrategia de diversificación del mercado discográfico en la multinacional Philips tuvo en la década del 1980 una ampliación hacia el pop internacional, sin embargo en el espacio local la ampliación estuvo de la mano de la compra del sello Sicamericana que incluía a las etiquetas Music Hall, Sazam y TK. Esta incorporación a PolyGram implicó la absorción de la multinacional del mercado del Rock nacional. Con la recuperación del catálogo para los músicos producidos por gestiones del Instituto Nacional de la Música (INAMU) en 2016 se recuperó la propiedad intelectual, los derechos, de más de 1500 discos. Este hecho constata la forma de producción basada en derechos de autor que las multinacionales discográficas

tuvieron durante la segunda mitad del siglo XX. En Estudio Philips no está presente esa nueva orientación de PolyGram hacia el rock nacional, y esto eso explica que la selección de números

⁷ María Cristina Cournou desapareció el 22 de junio de 1976 en Moreno.

musicales posibles de integrar el programa estaba determinada por los índices de ventas que promovieron los premios de oro y platino.

A modo de conclusión

El programa Estudio Philips no parece haber tenido otras emisiones, las posibles causas son desconocidas. La exclusividad del patrocinio de Philips durante el programa implicó la publicidad en tandas comerciales de los productos de la empresa. Ninguno de los institucionales o publicidades emitidas en esa oportunidad era de PolyGram ni de “Philips argentina” como sello discográfico. La novedad de Philips -que ya en esa época tenía planes de adjudicación para la compra de electrodomésticos en cuotas- era para el mercado de consumo hogareño el televisor a color. El slogan de la publicidad decía: “Usted acaba de armar una elección inteligente. Philips, la única empresa de prestigio internacional que fabrica y vende en la Argentina sus propios televisores color”. La imagen era el de un rompecabezas que armaba un aparato de televisión cuando encastraba pero cuya imagen original era el de las características de la empresa: una fábrica montando televisores, el frente del edificio del service, la señal de ajuste como sinónimo de precisión técnica, el log de Philips como respaldo de calidad. El armado de una opción inteligente en principio, era enunciado como acción del televidente, como capacidad para elaborar estrategias de articulación de variables convenientes. La opción del televidente es la del consumidor, la de quien decide comprar. Resulta asombroso que en un programa de premios a la música no se incluyan publicidades relacionadas con los discos de dichos artistas, y es al decir de Negus “...no es probable que la industria musical se convierta de repente en un lugar estable de trabajo o que las compañías discográficas sean dirigidas por multinacionales matrices no intervencionistas” (Negus, 2005: 75).

La televisión en directo, aún en un directo realizado, proporciona posibles reconfiguraciones de los hechos que transmite, por lo que su incidencia en la reformulación de conceptos en este caso en torno de la música, son producidos por acción de los enunciados verbales tanto como por la manera de mostrar la imagen y de hacer sonar ese producto. Los aplausos, vistos o escuchados, los tipos de encuadre, las decisiones estéticas de los arreglos musicales, la iluminación y el montaje construyen una red de significaciones que permite operaciones activas en términos explicativos por parte de los televidentes (Bueno, 2000). Por ello, la presentación de un premio a las ventas como reconocimiento al valor, a la capacidad profesional o a la vinculación americanista proporciona la suficiente confusión como para eludir la necesidad de promoción directa en publicidad. Cuando Mareco indica que un artista ha ganado: “Uno de esos discos con los que se premian a los que han hecho espectaculares venta de discos”, expone con contundencia de qué se trata el programa, sin por ello desmerecer la producción musical ni sus artistas.

Sin embargo, el show televisivo montado para disimular una estrategia nueva de venta, no puede ocultar la expectativa por la recuperación de la democracia, el trauma del pasado inmediato, la afirmación de las resistencias. Cuando Mercedes Sosa cierra la presentación del programa y recibe su premio indica: “Estos discos se han producido a raíz de mi vuelta a la

CIEPAAL

1º CONGRESO INTERNACIONAL
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IPEAL

facultad de
bellas artes

SECRETARÍA DE
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Argentina. Y tengo que compartirlos con mucha gente, entre ellos con Daniel Grinbank y con mi hijo Fabiá Matus, que son los que hicieron este disco. Uno un disco lo hace, sabemos

todos los artistas, todos pensamos que hacemos lo mejor. A veces sale de acuerdo al gusto general, al gusto de todo el pueblo y a veces queda nada más que en nuestra humilde foja de servicios, que tenemos los artistas cuando vamos a grabar un disco. Ojalá sean recompensados todos los artistas del mundo con tantos premios, pero yo creo que el mejor de todos es el aplauso de la gente artista". Los discos son legalmente derechos de los productores, y por eso Mercedes Sosa sabe a quién agradecer. Los gustos del público pueden orientarse mediante estrategia de mercado para evitar riesgos en las inversiones de las multinacionales pero no pueden necesariamente predeterminar el comportamiento del público como consumidores, tanto como los televidentes pueden armar una opción inteligente cuando tienen la posibilidad de contrastar significaciones en conflicto, cuando alguien destaca la resistencia y otro felicita por el índice de ventas alcanzado.

La televisión ha tenido desde sus inicios vínculos con las industrias discográficas, pero las industrias discográficas desde mediados del siglo XX comenzarán a tener vínculos con las multinacionales y en ese proceso el derecho de autor, la propiedad intelectual se vuelve un activo, una manera de incrementar ganancias a escala global. La televisión no estuvo desvinculada de dicha situación, y en Argentina el estudio de la relación entre medios, industrias del ocio y producción musical necesita de abordajes teóricos que expliquen sus maneras de producir significaciones sociales y bienes simbólicos.

Estudio Philips termina su emisión con la orquesta tocando *Canción con todos*, estando también todos los artistas en el frente del set, evocando la relación latinoamericanista de la mayor parte de los músicos, exponiendo que dicho repertorio también ha sido un éxito de ventas.

Bibliografía

- Bakker, G. (2006). "The Making of a Music Multinational: PolyGram's International Businesses, 1945- 1998" en *Business History Review*, 80 (Spring 2006): 81-123. Londres: The President and Fellows of Harvard College.
- Bueno, G. (2000). *Televisión: Apariencia y Verdad*. Barcelona: Gedisa.
- Bourdon, J. (1997). «El directo: una política de la voz o la televisión como promesa incumplida». *Revista Réseaux*, Vol 15, (81), pp. 61-78. Paris: Institut des Sciences Humaines et Sociales du CNRS.
- Corrado, O. (2004/2005) "Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones", en *Revista Argentina de Musicología*, 5-6, pp. 17-44, Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología.
- Keightley, K. (2006, [2001]). «Reconsiderar el rock», en *La otra historia del Rock. Aspectos clave del desarrollo de la música popular: desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización*, Simon Frith y otros (comp.), pp 155-194. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Maurer, R. (1994). *Señal de ajuste*. Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral, Ediciones de la Cortada.

CIEPAAL

1º CONGRESO INTERNACIONAL
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IPEAL

facultad de
bellas artes

SECRETARÍA DE
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Négus, K. (2005). Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales, Barcelona: Editorial Paidós Comunicación 164.

Yúdice, G. (2007). Nuevas tecnologías, música y experiencia, Barcelona: Gedisa.

Zátonyi, M. (2011). Juglares y trovadores/ Derivas estéticas. Buenos Aires: Capin